

Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης, τ. Α', Νεφέλη, Αθήνα, 2010, σ. 296 + 93 εικ.*

Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον καλωσορίζει κανείς οποιαδήποτε μελέτη επιχειρεί να καλύψει ένα σοβαρό κενό στην ιστοριογραφία του θεάτρου μας. Ιδιαίτερα μάλιστα όταν καταπιάνεται με την ιστορία παραστάσεων κι όταν κατορθώνει να βγάλει από τα άδυτα του (για δεκαετίες απόρθητου) αρχείου του Εθνικού Θεάτρου αθησαύριστες σημειώσεις του Φώτου Πολίτη και του Δημήτρη Ροντήρη. Ως προς αυτό το σημείο, το βιβλίο της Αρβανίτη αποτελεί συνεισφορά. Δυστυχώς όμως, ο χειρισμός του θέματος διαψεύδει γρήγορα τις προσδοκίες. Ενδεχομένως, το σοβαρότερο πρόβλημα ξεκινά από την απόφαση της μελετήτριας να καταπιαστεί με την αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο, έχοντας ως μόνο κριτήριο τα πρόσωπα που σκηνοθέτησαν σ' αυτό. Ο τόμος αρθρώνεται σε τρία κεφάλαια, που καταπιάνονται αντίστοιχα με τις σκηνοθεσίες του Θωμά Οικονόμου (σ. 23-54), του Φώτου Πολίτη (σ. 55-153) και του Δημήτρη Ροντήρη (σ. 155-272). Καθώς το βιβλίο δομείται σε μια συρραφή περιγραφών παραστάσεων ανά σκηνοθέτη, οδηγείται στη δημιουργία μιας *πινακοθήκης* μεγάλων σκηνοθετικών προσωπικοτήτων, που υποβαθμίζει το υπό εξέτασιν φαινόμενο σε ζήτημα διαδόχων: του Ροντήρη που διαδέχτηκε τον Πολίτη και τον Οικονόμου (ή, θα μπορούσε πει κανείς, όλου του ιδρύματος, του βασιλέως Γεωργίου Β' ως μακρινού διαδόχου του Γεωργίου Α').

Μια δεύτερη προβληματική αφετηρία: θεωρείται δεδομένη η ύπαρξη «μιας σκηνοθετικής παράδοσης του Εθνικού Θεάτρου στην τραγωδία» (σ. 9). Η Αρβανίτη αναφέρει ότι «γίνεται συχνά λόγος [από ποιους;] για τη Σχολή του Εθνικού» (σ. 9). Ωστόσο, όχι μόνον δεν προβληματίζεται πάνω σ' αυτήν την ιδεολογική κατασκευή, αλλά αποφεύγει να οριοθετήσει το θέμα με σαφήνεια. Έτσι, μέχρι την τελευταία σελίδα, ο αναγνώστης αναρωτιέται τι κοινό είχαν οι παραστάσεις του Πολίτη στην *ιταλική* σκηνή του κρατικού θεάτρου με την καλλιτεχνική εμπειρία που πρόσφερε ο Ροντήρης στους θεατές του Ηρώδειου και της Επιδαύρου. Η πρωτοκαθεδρία του ποιητικού λόγου δεν μπορεί να αποτελέσει κριτήριο, καθώς απαντάται και σε άλλους σκηνοθέτες, που έδρασαν εκτός Εθνικού, όπως ο Ρώτας, ο Καραντινός ή ο Καρζής. Στην πραγματικότητα, απουσιάζει παντελώς ο στοχασμός πάνω στην έννοια του *εθνικού θεάτρου* και τη σφυρηλάτηση της εγχώριας εθνικής συνείδησης. Αν η μελετήτρια συλλογιζόταν, ως όφειλε, την περιπέτεια ίδρυσης εθνικής σκηνής από τον 19^ο αιώνα ως το 1930, θα ήταν σε θέση να δει ένα πολύ σοβαρό ατόπημά της: το γεγονός ότι θεωρεί το Εθνικό Θέατρο οργανική συνέχεια του Βασιλικού (σ. 14, 15). Δεν γνωρίζει ότι πρόκειται για δύο

εντελώς διαφορετικούς οργανισμούς, με μόνο κοινό σημείο το κτίριο, ότι καμιά εθνική θεατρική παράδοση δεν χτίστηκε στο *εξάρτημα του βασιλικού οίκου* του Γεωργίου Α', που ναυάγησε άδοξα λίγο πριν τη στρατιωτική επέμβαση στο Γουδί.

Οι διαφορές αυτές είχαν σημαντικές επιπτώσεις και στο ζήτημα της αναβίωσης. Στην μελέτη ωστόσο επικρατεί μια ανεξήγητη σιωπή γύρω από το ιδεολογικό περιεχόμενο των παραστάσεων, την οργανική συσχέτισή τους με την ιστορική συγκυρία, όλες εκείνες τις ρήξεις και τις συνέχειες με την παράδοση του 19^{ου} αιώνα. Σύνθετα προβλήματα, που χρειάζονται γερή κατάρτιση, όπως η ιδεολογική διαχείριση της αρχαιότητας από τους νεοέλληνες καλλιτέχνες, αντιμετωπίζονται βιαστικά και παρεμπιπτόντως. Η Αρβανίτη δείχνει να ξεχνά ότι, για τους τελευταίους, η αναβίωση ήταν, λίγο-πολύ, κάτι σαν εθνικό καθήκον, μια υποχρέωση που δεν αισθάνονταν όσοι ευρωπαίοι σκηνοθέτες καταπιάστηκαν με την αρχαία τραγωδία. Εδώ όμως υπάρχει μια ακόμα σοβαρή παράλειψη: η σύνδεση με τις εξελίξεις του θεατρικού μοντερνισμού. Από τις πρωτοποριακές παραστάσεις του Γκράνβιλ-Μπάρκερ, στις αρχές του αιώνα, και τις μεσοπολεμικές παραγωγές του Άππια και του Γέσνερ, ως τις αναζητήσεις του Γκάθρυ, του Οχλόποβ και του Μπαρρώ, η ερμηνεία της τραγωδίας αποτελούσε τμήμα μιας ευρύτερης επανάστασης γύρω από τη *θεατρικότητα*, με προ- και αντι-ρεαλιστικές φόρμες, που προϋπέθεταν την αυτονόμηση της παράστασης από το κείμενο. Η διαφορά του Ροντήρη με τον Ράινχαρτ δεν αφορούσε στη δοσολογία του θεάματος (στην εγκράτεια του πρώτου ή την «υπερβολή» του δεύτερου) αλλά στην ποιότητά του, την χειραφέτησή του από το κείμενο. Η ερευνήτρια δεν προβληματίζεται καν για την απουσία του *ιστορικού σχετικισμού* στις προσεγγίσεις των υπό εξέταση σκηνοθετών.

Η αξιοποίηση εργαλείων από την ευρωπαϊκή σκηνοθεσία θα βοηθούσε να αναδειχθούν οι ερμηνευτικές σταθερές των ελληνικών παραστάσεων. Αντ' αυτού απαντάται η κουραστική απαρίθμηση παραγωγών (σ. 178) και συντελεστών (σ. 253-54), η αμήχανη περιγραφή σκηνοθετικών τετραδίων (σ. 227-29), η άκριτη παρουσίαση σχολίων της κριτικής (σ. 231-32, 267-68): και, πάνω απ' όλα, η μηχανιστική αναγωγή κοινόχρηστων, από ένα σημείο κι έπειτα, πρακτικών (όπως η πειθαρχία, οι κοπιαστικές πρόβες, η χρήση των προβολέων, η καταδίκη του βεντετισμού ή ο κεντρικός ρόλος του σκηνοθέτη σε «ρυθμιστή» της παράστασης σ. 186, 190, 207, 230) σε ζήτημα επιδράσεων. Η έλλειψη ενημέρωσης οδηγεί αναπόφευκτα σε σύγχυση: δεν είναι δυνατόν ένας σκηνοθέτης να είναι νατουραλιστής (σ. 38) και να χρησιμοποιεί συνάμα «κρεμασμένα μπογιαντισμένα πανιά», καταστρατηγώντας την αληθοφάνεια για χάρη της θεαματικότητας. Ούτε να είναι και ρεαλιστής και εξπρεσιονιστής ταυτόχρονα, χωρίς να δίνονται τουλάχιστον κάποιοι επαρκείς λόγοι γι' αυτό (σ. 187): ή να ακολουθεί τα διδάγματα και του Δημήτριου Βερναρδάκη και του Ράινχαρτ συγχρόνως (σ. 144).

Μέχρις ενός σημείου η παραπάνω δυσάρεστη εικόνα οφείλεται στην ανεπάρκεια και κακοδιαχείριση των πηγών και της βιβλιογραφίας. Για το θέατρο του Μάινιγκεν, η Αρβανίτη αξιοποιεί μια μόνον παλιά μελέτη (εκείνη του DeHart) ή το λεξικό σκηνοθετών του Leiter. Απουσιάζει η ευρυμάθεια που απαιτεί το φιλόδοξο θέμα, ας πούμε, η εποπτεία της μεγάλης σκηνοθετικής παράδοσης του 19^{ου} αιώνα, που γέννησε το θέατρο του Μάινιγκεν και που συνεχιζόταν, φυσικά, και στα επόμενα χρόνια. Η επιβολή της πειθαρχίας, το ιδανικό των παραστάσεων συνόλου ή η τάση της αρχαιολογικής πιστότητας διατρέχουν την ευρωπαϊκή σκηνή του 19^{ου} αιώνα, δεν αποτελούσαν προνόμιο του Δούκα. Είναι θέμα βαθμού, λεπτών ποιοτικών χαρακτηριστικών και ιστορικής συγκυρίας που έκαναν τον περίφημο θίασο να μείνει στην ιστορία, επειδή ολοκλήρωσε τις παραπάνω αναζητήσεις κι όχι επειδή τις εισήγαγε. Τέτοιου είδους πρακτικές δεν απαντώνται στο αθηναϊκό αυλικό θέατρο. Ακόμα κι αν δεχτούμε ότι η παράσταση της αισχύλειας τριλογίας διέθετε σκηνές πλήθους (σ. 40-41), δεν υπάρχει καμιά μαρτυρία που να προδίδει μαϊνιγκερικούς χειρισμούς του. Αντίθετα, η γνωστή πληροφορία ότι επιστρατεύθηκαν αθηναίοι «μόρτιδες» ως αργείοι πολίτες μάλλον για το αντίθετο συνηγορεί. Όπως και το ότι στις *Φοίνισσες*, τα κοστούμια δεν ήταν έτοιμα ακόμα και στην τελική πρόβα (σ. 47). Αλλά και γενικότερα, είναι παραπλανητικό να καταγραφεί στην ιστορία ο ιψενιστής Οικονόμου ως ο «θεμελιωτής της 'σκηνοθετικής παράδοσης' στην τραγωδία τού μετέπειτα Εθνικού Θεάτρου». Τη στιγμή που από το 1906 ως το θάνατό του ήταν από τους λίγους έλληνες σκηνοθέτες που αδιαφόρησαν προκλητικά για το είδος, ανεβάζοντας κατά κόρον ρεαλιστικό και ρομαντικό ρεπερτόριο!

Το πρόβλημα δεν αφορά τόσο στην ανεπάρκεια της βιβλιογραφίας (δεν αξιοποιούνται καν οι διατριβές της Van Steen και της Μαυρογένη για τις όμορες εξελίξεις γύρω από την αναβίωση της αρχαίας κωμωδίας) αλλά στην προβληματική της διαχείριση. Δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπίζει κανείς τις *Σελίδες αυτοβιογραφίας* του Ροντήρη (με τα τόσα εκδοτικά προβλήματα) λες και πρόκειται για την Αγία Γραφή της ιστορίας της σκηνοθεσίας μας (βλ. π.χ. σ. 158-59, σημ. 14). Ούτε είναι δυνατόν να μην αναρωτιέται για τα ιδεολογικά πρίσματα που υιοθετούσαν οι θεατρικοί κριτικοί στις αξιολογήσεις των παραστάσεων (βλ. π.χ. σ. 232-33). Κι ακόμα κάτι: η ερευνήτρια συχνά εκβιάζει το υλικό, ώστε να πάρει τις απαντήσεις που επιθυμεί. Ακόμα κι όταν είναι γνωστό ότι η σκηνική διασκευή της *Ορέστειας* με όλα της τα αξεσουάρ είχε μεταφερθεί από το Μπούργκτεάτερ της Βιέννης, συμπεραίνεται ότι ακολουθούσε «το πρότυπο των παραστάσεων των κλασικών δραματικών έργων από τον θίασο των Meininger» (σ. 36). Με αλληλουχίες υποθέσεων όμως δεν φτιάχνει κανείς στέρρες ιστορικές κατασκευές. Το ότι ο Οικονόμου «φαίνεται» (σ. 30) πως εργάστηκε στο θέατρο του Σαξ-Μάινιγκεν

γίνεται βεβαιότητα (σ. 49). Ακόμα κι έτσι όμως, από πουθενά δεν συνάγεται ότι ο Οικονόμου «σχεδίαζε τα σκηνικά της παράστασης» (σ. 32), ότι «επέλεξε για την παράσταση της *Ορέστειας* νέους ηθοποιούς» (σ. 42), ότι «φρόντισε» και μάλιστα «ιδιαίτερα» τον φωτισμό της (σ. 40), που «στόχευε στο εντυπωσιακό σκηνικό θέαμα» (σ. 51).

Τέλος, η μελέτη συχνά δεν αναφέρει καν τους πληροφοριοδότες της (βλ. π.χ. σ. 26, σημ. 15,16, σ. 27-28, σ. 158, σημ. 12 κ.ά.) ή χαρακτηρίζεται από ανακρίβειες: ο Βλάχος δεν ανέλαβε τη διεύθυνση του Βασιλικού «μετά την αποχώρηση του Θωμά Οικονόμου» (σ. 15). Επέστρεψε ξανά στο πόστο του διευθυντή στις 22 Μαρτίου 1906, ενώ ο Οικονόμου παραιτήθηκε τον Μάη του 1906. Ο Οικονόμου δεν ήρθε στην Αθήνα το 1899 (σ. 52) αλλά το 1900, ο Στέφανος Στεφάνου δεν διετέλεσε ποτέ καλλιτεχνικός διευθυντής (σ. 29), ο Πολίτης δεν ήταν σκηνοθέτης του Εθνικού από το 1930 αλλά από το 1932 (σ. 57)· κι ακόμα μια σειρά από lapsus, Sardeau αντί Sardu (σ. 89), Gémier αντί Zemie (σ. 105), Styan αντί Stein (σ. 186, σημ. 121, 123) κ.ά. Ακόμα και οι πηγές που παρατίθενται δίνονται με λανθασμένα στοιχεία στις λεζάντες. Η φωτ. 1 απεικονίζει τον κανονισμό λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου (που φέρει την υπογραφή του Άγγελου Βλάχου και ημερομηνία 26 Σεπτεμβρίου 1901) και όχι της Βασιλικής Δραματικής Σχολής (διευθυντής της οποίας ήταν ο Στεφάνου και είχε ήδη διαλυθεί από τις αρχές της χρονιάς). Ψιλά γράμματα θα πει κάποιος. Σ' αυτά όμως στηρίζεται η ιστορία. Φοβούμαι ότι πίσω από τις προχειρότητες κρύβεται η αποξένωση της ερευνήτριας από την ιστορία του θεάτρου μας, που έχει πολλές παρθένες περιοχές για διερεύνηση. Αναρωτιέται όμως κανείς μήπως είναι προτιμότερο να παραμείνουν παρθένες.

Αντώνης Γλυτζουρής